

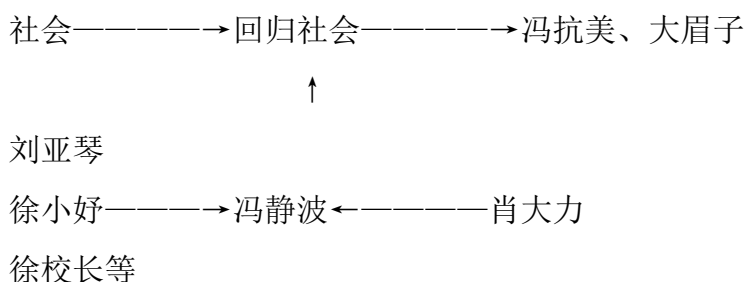
《电视虚构叙事导论》（第三章）（二）

—

对《新乱世佳人》行动元结构的分析，可以发现该剧面对历史的独特视角，它不是从民族和阶级的整体利益视角看待那段历史，而是从一个普通人的角度，从一个饱受战争创伤之苦的弱女子的角度来反映战争给人民的心理留下的创痛。由此可见，行动元模型的建立，有助于揭示表面的叙事话语之下隐含的深层意蕴，更加准确地把握作品的意识特征。

《无悔追踪》亦可借助行动元模式得到更加准确的阐释。首先应该分析该剧的“主体”是谁，“客体”为何？如以民警肖大力为主体，那么客体则为冯静波；那么这个戏就描写的是一个失败的追求过程，因为冯静波的特务身份并不是肖大力抓住证据之后确认的，而是他自己向人民政府坦白的。如果以冯静波为主体，以“融入新社会”这一非人格化的行动为客体，则更加符合作品实际。因为从第二集开始，有着特务身份的冯静波就深感自己“现在也是孤舟行水，在生难保百年身”，并开始认真思考共产主义与三民主义之间的异同和优劣，表现出明显的融入新社会的愿望。全剧正是以主人公从与新社会为敌到成为社会中的优秀分子这样一个转变为逻辑，安排情节线的。随着主体对客体目标的逐渐接近，冯静波多次被评为先进分子，担任了中学副校长，真正成为对人民有益的人。相形之下，肖大力倒更像一个劳而无功的失败者，这个行动元的全部功能都是在给冯静波设置障碍。以他为主体发出的“无悔追踪”在语音层面很容易转换为“误会追踪”，使语义发生戏剧性变化。

《无悔追踪》的行动元结构如下：



米克·巴尔指出：“施动者在许多情况下并非人物，而是一个抽象物，如社会、命运、时间、人类自我中心、聪明等。”⁽¹⁴⁾冯静波的发送者是日益健全的社会主义制度，他第一次采取自首的行动是在新宪法公布之后，后因出现“胡风反革命集团”事件而终止；第二次自首是在八十年代后期，改革开放，社会主义民主法制建设更加完善，海峡两岸出现了和平迹象之后。“接受者”是冯静波的女儿和妻子，她们是冯静波回归社会的直接受益者。尤其是冯抗美，由于母亲知道父亲的真实身份，她与肖大力之子肖新桅的爱情遭到来自母亲的极力反对，不得已嫁给有心理障碍的卫革，身心受到极大伤害。“辅助者”由肖大力的妻子（也是冯静波的同事）刘亚琴和徐校长、徐校长之女徐小妤等角色共同担任，他们对冯静波的个性的钦佩、对他的工作成绩的认可乃至于爱情的接纳都是促使冯静波态度转变、日益接近客体目标的动力。

二 人物存在于本文中

罗兰·巴特认为，人物是故事中的一个构造，是与读者的阅读行为同步的“命名过程”。他不像格雷马斯那样强调人物对行动的从属性质，而是把人物看作是一些“性格素”（semes）的聚合，是对本文中的句子进行语义转换的结果。他在分析巴尔扎克小说《萨拉辛》的主人公时写道：

人物是一个形容词，一个定语，一个谓语……萨拉辛是暴躁、艺术天才、自主独

立、无节制、女人气、丑陋、性情混杂、不敬不孝、自作自受、刚愎等等性格的总和

和聚合点。是什么使人产生幻觉，觉得这个聚合还须加上某个被此处遗忘的可贵的东

西（即某种类类似于个性的东西，从性质上看难以用语言表述，因而可以从性格组合因

素的简单罗列中逃脱出来的东西)才能完成呢?那就是专名,一个能够补足此处的差

额的专有名称。专名使得人物在性格素之外也能够存在,尽管这些性格素仍构成其整

体。一旦专名存在(哪怕只是一个代词)并在某处固定住,性格素便成了谓语,成了

真理的指示者[自然是虚构文中的真理],专名则成了主语:我们可以说适于用来叙述

的不是动作,而是作为专名的人物:义素的原料……使适于存在的东西得以完成,姓

名的位置乃由形容词来填充。(15)

通过某种性格素的反复出现,或某些相似和相反的性格标志的组合,就可以合成统一的范畴即人物。如《河弯弯 路弯弯》中的乡党委书记李志民,他的一些反复出现的行动使我们把它们看作是这个人物的特点:在欢迎他上任的宴会上“罢宴”;登门拜访在宴会之前砸了酒瓶的老党员;大年三十晚上正包着饺子,突然想起工作便往外跑,把年岁尚幼的女儿一个人扔在家里。这些行动表明了他作为一名优秀的基层干部所具有的品质。当这个鳏夫无意中卷入了乡长赵峪和妇联主任柳玉凤的三角关系,便开始躲避柳玉凤,否认自己对她的好感;而在结尾处,他却向乡亲们公开了他与柳玉凤的恋情。这两个看似矛盾的行为,恰恰表明了人物既以工作为重,又随和坦率的性格特点。而要解释谁是林寒冰(专名),就要动用若干个性格素(谓语),对之加以界定:美丽、高贵、聪明、自信、高傲、冷漠、残忍……。

和罗兰·巴特观点相似,查特曼认为“性格”就是“相对稳定或持续的人物品质”,⁽¹⁶⁾而叙事作品中的人物就是一系列性格因素的“词形变化表”。⁽¹⁷⁾性格是发展的、变化的,它们会在故事的进展过程中展开或者消失,或者被别的性格所取代。某种性格在人物的早期占主导地位,到后期就可能只占次要地位。但人物是专名,是性格素的聚合,他并不会因为性格的改变而消失。

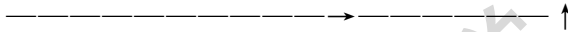
将人物性格视为“词形变化表”,就是将性格看成是一个与情节的横向事件链条交叉的纵向聚合。但查特曼的“性格变化表”和语言分析中所用的“词

形变化表”有着根本的区别，在结构语言学当中，个别的义项是在一个给定的位置上发生的。所以，在通常的叙述中，“人”这个义项或“坏”这个义项并不会引发其他的义项。但在文学语言当中，由于语言的意义被整体提升，受语音上的相似等因素的影响，就有可能引发其他的义项。同样，在叙事文当中，受众所面对的是已经完成了的一整套人物性格，我们可以通过性格的“词形变化表”来寻找某一行动究竟对应于哪一种性格；如果在现有的表中找不到对应的性格，就可以根据人物行动向表中添加一种性格。如《罪证》中的警察丁兆龙的性格“词形变化表”中肯定有“嫉恶如仇”这一项。他在女友冯小鹏再三告知林寒冰是多么优秀的妇产科大夫、如何具备良好的品质等等后，仍然相信自己的判断，要求对林寒冰追查到底，终于掌握了林寒冰实施医学犯罪的证据。但在林自杀身亡后，冯小鹏提出要整理出版林寒冰的医案时，丁兆龙又答应找出版社的朋友帮忙。这个行为在他以前的性格“词形变化表”中是找不到的，观众可以根据人物的这一行为自行加入：“尊重人的价值”。这种做法与现实生活中我们自己与人交往时的做法似无不同。珀西·卢伯克说：

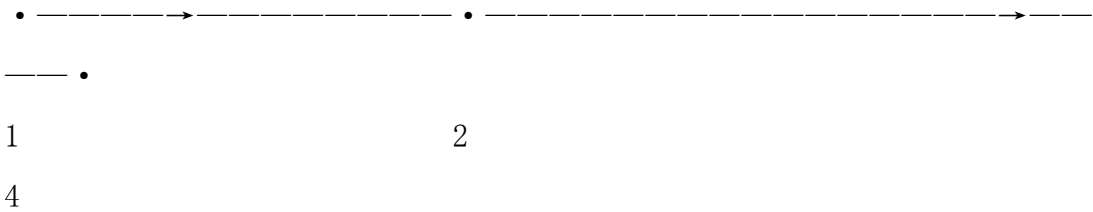
从一系列在眼前闪现的人物和趣闻逸事中为自己创造出一个人、一个人物形象和
一个人物性格概念是再简单不过的事情。这一类的创造，我们每天都在进行；我们不
断地把我们周围人的零星迹象拼凑起来，在思想中塑造出他们的形象。我们就是用这
样的方式来创造我们的世界的；尽管不全面，不完整，在很大程度上是任意的，但是
却一直是这样做的，每个人都象一位艺术家那样磨练自己的经验，而他的才能，比如
也许可能是用于概括分析一个男人或一个女人的经历，使事情在他的思想中变得清晰
透彻——这样的才能是决不会弃置不用的，它每日每时都在实际运用。(18)

由此可见，事件与性格之间不仅外在表现不同，就其在作品系统内部来看，也存在根本差异。事件在故事中的位置是固定了的（至少在古典叙事作品中是如此）：X 发生了，然后因为 X 发生而 Y 发生，然后 Z 作为最后的结局而发生。这个顺序在故事中是固定不变的，甚至当叙述发生时序倒错，自然的顺序也总是能在阅读和欣赏过程中被重新整合出来。此外，事件与事件之间界限分明；它们可以在时空方面相互重叠，但每个事件都有一个界限分明的开端和结局；它们的领域是受到限制的。性格则不受这种限制，它们可以在作品内外交流。与事件不同，性格不处在时间链条中，但却与全部事件或大部分事件共时态。正如查特曼所说：“事件如矢量般旅行，从头至尾作‘水平线’移动，而性格则不同，它在事件围住的时间广度之外还可以延伸、扩展。”⁽¹⁹⁾

查特曼举过一个例子，说明事件叙述与性格描述之间的不同。假设有这样四个陈述：（1）彼得病了；（2）他死了；（3）他既无朋友又无亲戚；（4）只有一个人参加了他的葬礼。按照陈述的先后顺序，我们可以画出下列图示：



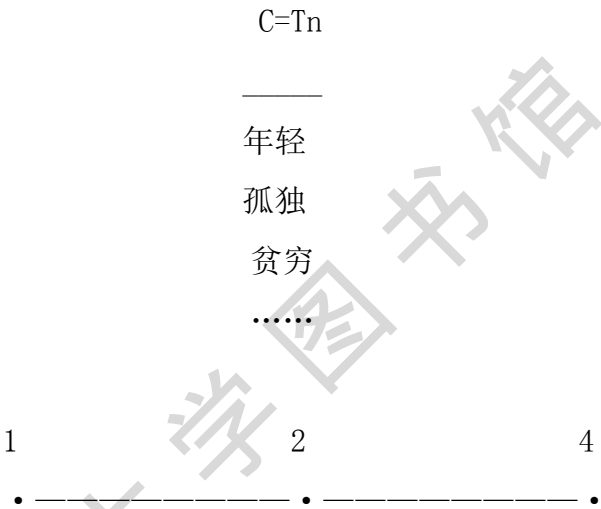
第三个陈述之所以不在直线上，是因为它陈述的不是一个事件，而是一种状况，所以不能排在事件轴上。因为没有事件通过第三点，所以上图应该稍作调整，以便更加准确地表明四个陈述句的关系：



但是如果性格“孤独”（即第 3 个圆点）不固定在事件系列中的某一个位置上（即第 1、2、4 三点中的哪两个点之间），它对事件的作用就可以做各种理

解。如果将它放在 1、2 点之间，那么，彼得就是因孤独而死；如果将它放在第 1 点之前，彼得就是因孤独而病；如果将它看作是一个事件，放在直线上，那就表明没有人为彼得之死而伤心。

为了避免横向描述中性格因素的不确定性，查特曼给出了一个既有横向的时间-事件轴又有纵向的性格轴的情节与人物关系的坐标图。它既能记录情节的发展，又能标明在情节的进程中不断展现的人物性格要素：



C 即人物，Tn 是给定的性格，大括号将性格要素从时间的系列中分开，但并不与之相冲突。这个图示更加清楚地说明，性格既是“词形变化表”中随同语境和上下文不断变化的词汇，其变化又是呈周期性的，不能脱离给定的性格。性格“词形变化表”用 Tn 表示，说明它的结构是开放性的，未被认识的性格可在以后的阅读中随时加进去。这与句子中那些起说明作用的修饰语的情况相同，在叙述过程中，修饰语的使用可以使语句变得越来越精确。

三 人物分类

爱·福斯特提出了著名的浑圆人物和扁形人物的划分理论。其划分标准是：“扁形人物是围绕着单一的观念或素质塑造的”。^{②0}扁形人物的特征用一

句话就可以概括，例如《大卫·科波菲尔》中的密考伯太太的全部思想和行动就是“我永远不会离开密考伯先生。”“要是扁形人物身上有一种以上的因素，我们就看出了朝着浑圆人物发展的那条曲线的开端”。（21）相反，“浑圆人物周围有无可限量的生活——在一部作品版面范围内的生活。”（22）

“那些人物能全面发挥作用，即使作者的情节对他们提出了比现在更大的要求，他们也仍然可以胜任。”（23）所谓“说不尽的阿Q”、“一千个人就有一千个哈姆雷特”等，都在说明浑圆人物内心世界的丰富性，他们为评论家提供了反复阐释的可能。

扁形人物由于在人性揭示方面达不到圆形人物的深度，通常不为现实主义评论家所重视。他们认为，“一般地说，圆形人物更真实，具有更高的审美价值。”（24）“扁形人物属于较低的审美价值层次。”（25）但是扁形人物的优势也是圆形人物所无法取代的。第一，“他们无论什么时候上场都很容易被认出来——是被读者感情的眼睛而不是视觉的眼睛认出来的，……对作家来说，……扁形人物对他就很有用，因为他们绝不需要反复介绍，决不会失去控制，用不着你密切注意他们的发展，他们提供自己的周围气氛”。第二，“他们由于不会被环境改变，常作为不变的形象继续活在读者心中；他们经历各种环境，这赋予他们一种回想起来令人愉快的素质，使得他们在书本腐烂后也能保存下来。”（26）所以，在世界文学史上，有一系列著名的扁形人物形象，他们在文学殿堂里地位不高，却为普通大众所熟知，如法国喜剧家莫里哀笔下的“悭吝人”阿巴公、“伪君子”答尔丢夫、“恨世者”阿尔赛斯特，又如中国小说史上的“黑旋风”李逵、“及时雨”宋江、“花和尚”鲁智深以及猪八戒、范进、泼皮牛二等，这些名字已经由专有名词变成了公共名词，成了同类人物的“共名”。

按照福斯特所提出的辨别扁形人物的标准，电视虚构叙事作品中的绝大多数成功的艺术形象都是扁形人物。《和平年代》的主人公秦子雄的特征是：

“只要人民解放军哪怕剩下一名军官，那就是我秦子雄。”《无悔追踪》里肖大力的特征是：“我就不信他能滋出丈二的尿去！”《姐妹》中殷小麦的特征是：“我不会永远都这么穷的。”《黑槐树》中那个有三个儿子却无人供养的老太太胡大姐的特征是：“我就是要找个吃饭的地方。”

扁形人物由于特征突出，容易辨认，同时在创作中也容易把握，不会自己向作者要求生存权和选择权，最适合于电视虚构作品的特殊语境。曾几何时，中外都有将现实主义文学名著搬上屏幕的尝试，但是令人遗憾的是，几乎毫无例外地，小说中呼之欲出的人物到了屏幕上都变得十分苍白，原本以性格的深刻悲剧性对旧的社会制度做出最后宣判的力量，都变作了卿卿我我，儿女情长，或仅仅是对命运的不公的抗议。托尔斯泰笔下端庄美丽的安娜，在屏幕上几成荡妇；大观园内“水做的”少女们也都变成了表情呆滞的俗物。

但这并非改编者之过，而是电视剧自身特性使然。事实证明，扁形人物是与大批量、高速度、一次性的快餐式生产—消费模式最相适应的人物类型。文学史上的浑圆人物，几乎毫无例外地都是作家耗尽心血的结果；而作为最为低廉的文化消费形式，电视剧追求的是经济上最大限度的投入产出比，这是当代社会合理化进程在文化领域中的必然表现。其次，间断性的连续播出方式也决定了电视剧必须塑造扁形人物，以便于观众一开机就能辨认出熟悉的人物，唤起前一次的观赏记忆；同时还要照顾到电视观众的平均智力水平，人们很难接受那种上一集还意识到拯救乾坤的使命，后一集却又精神失常、疯言疯语的人成为他们牵肠挂肚